

VERONICA ORAZI

MONOLOGO, VOCE FEMMINILE, EMIGRAZIONE:  
*CATORCE KILÓMETROS* DI JOSÉ MANUEL MORA

Si potrebbe definire José Manuel Mora una promessa mantenuta; una promessa ripetutamente mantenuta, *estreno* dopo *estreno*. Sivigliano, classe 1978, Mora è un giovane drammaturgo che sperimenta confrontandosi con temi scomodi, impegnati (la malattia, la pedofilia, l'emigrazione, la manipolazione dell'individuo da parte e attraverso il potere) e con le modalità di ricerca drammaturgica del 'teatro di parola', del teatro d'autore fatto di testi, ma comunque sensibile anche alle sollecitazioni performative (come nel suo *My own private don Carlos*), in cui il testo recitato, la battuta, si fondono e si confondono, si mischiano con il suono, la musica, la mimica e la gestualità, la danza, a testimoniare una collaborazione sempre proficua tra drammaturgo e artisti diversi, che assieme danno vita a un'opera non solo o non più stampabile e pubblicabile, ma da fruire in modo alternativo.

Mora è completamente calato nella dimensione teatrale: si forma nel Centro de Artes Escénicas de Andalucía di Siviglia, poi alla Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) di Madrid, dopo presso DasArts (specializzandosi in Advanced Studies in Performing Arts all'Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, dell'Università di Amsterdam); è stato autore residente al Royal Court Theatre di Londra; insegna nel Taller de Artes Escénicas di Siviglia, poi nella Escuela de Arte Dramático de Castilla y León; è assistente nel Centro Andaluz de Teatro; collabora con la sezione teatrale de *El Cultural (El Mundo)*; e altro ancora.

Gli esordi risalgono al 1999, con *Vértigo*, una *pieza* breve con la supervisione di Sarah Kane, la cui prima viene allestita al Teatro Central di Siviglia, all'interno del programma "Nueve Nuevos Autores Andalces". Segue *La bendita pureza* (2000), finalista del Premio Romero Esteo. Poi *Cancro* (2002), finalista del Premio Marqués de Bradomín 2003, che ottiene anche una menzione speciale della giuria del Premio Romero Esteo 2002; messa in scena a Madrid (2003) per la regia di Carlota Ferrer, portata in tournée in Spagna, quindi presentata al Festival Internazionale di Varsavia (2005) e allestita al teatro La Ca-

pilla – México D.F. – (2007). Poi ancora *Trevélez (me muero de amor)*, del 2006, tradotta in inglese da Simon Breden e presentata come lettura drammatizzata al Jerwood Theatre Upstairs del Royal Court Theatre di Londra, durante il soggiorno dell'autore in occasione del 19<sup>th</sup> International Residency for Playwrights, nell'estate dello stesso anno.

Il 2009 rappresenta un momento di svolta, particolarmente produttivo per il drammaturgo, con opere come:

*Los cuerpos perdidos*<sup>1</sup>, vincitrice del XVIII Premio SGAE de Teatro (2009), porta sulla scena con tutta la sua forza impattante il tema dei *femenicidios* di Ciudad Juárez, nello stato di Chihuahua, cioè delle centinaia di omicidi di donne e ragazzine nella cittadina messicana nell'arco di quasi tre lustri; selezionata dal programma Iberescena del Ministerio de Cultura spagnolo, in collaborazione con il progetto drammaturgico messicano sui crimini di Ciudad Juárez, l'opera viene allestita in occasione del Festival Internacional de Dramaturgia Europea di Santiago de Chile (2011) e un successivo allestimento di Carlota Ferrer è stato presentato nell'ottobre 2011 a Madrid.

*Mi alma en otra parte*, sulla pedofilia, è stata tradotta in inglese e presentata alla Sala Beckett di Barcelona all'interno del programma internazionale di drammaturgia "L'Obrador", poi come lettura drammatizzata a Barcelona (2007) e a Berlino (2008), mentre la prima viene allestita a Madrid nel febbraio 2009 all'interno del programma "Madrid Arte y Cultura", con regia dell'autore.

*My own private don Carlos*, sulla strumentalizzazione dell'individuo da parte del potere, esordisce sulla scena il 7-8 febbraio nella Sala Fundación di Bilbao; ispirato al *Don Karlos, Infant von Spanien* (1787) di Schiller e *Don Carlos* di Giuseppe Verdi (1867), sviluppa la proposta illustrata da Mora al *III Encuentro de Creación Contemporánea Magalia 2008 – Red de Teatros Alternativos y Nuevos Creadores de Artes Escénicas 2008* -, che coinvolge attori, performers, ballerini, musicisti e realizza la convergenza fra teatro, danza e musica: la prima parte è un ibrido che combina musical, opera lirica e testo teatrale, mentre la seconda parte si evolve verso una proposta più performativa, in cui il testo e la musica si contraggono progressivamente, per lasciare sempre più spazio all'espressione fisica e alla danza.

<sup>1</sup> J.M. MORA, *Los cuerpos perdidos*, Madrid, Fundación Autor (SGAE), "Colección Teatro Autor", 2011.

L'opera successiva, *Catorce kilómetros*, alla cui analisi sono dedicate queste pagine, sviluppa il tema dell'immigrazione nord-africana in Spagna, servendosi del monologo per voce femminile.

Il suo ultimo *estreno* risale al 14-15 marzo 2012, con *La melancolía de King Kong*, ispirato al classico cinematografico del 1933 e alla performance *King Kong Sadness*, prodotta da DasArts (Amsterdam) nel 2007; si tratta di una *pieza* multidisciplinare, in collaborazione con Carlota Ferrer (cui si devono la regia e la coreografia), allestita al teatro de La Abadía di Madrid, sul tema della dipendenza, del bisogno di fingere in un mondo in cui solo i risultati immediati sembrano contare, sulle ferite provocate dai legami infranti, dove i protagonisti si aggrappano a una vecchia storia per sopravvivere e finiscono per raccontare una relazione amorosa in tempi di crisi.

Temi scomodi, impegnati, come si diceva.

L'impegno civile di Mora però è peculiare, espressione di una speciale concezione del ruolo 'politico' del teatro nella società contemporanea, come si evince dalle sue stesse parole, nell'intervista rilasciata assieme a Juan Mayorga (di cui Mora è stato allievo alla RESAD una decina di anni fa) nella sala Cuarta Pared di Madrid<sup>2</sup>.

Mora nell'intervista afferma di voler trattare tematiche dure che facciano riflettere il pubblico; in un'epoca di crisi dei valori etici prima ancora che politici, il suo teatro vuole incoraggiare la riflessione e orientare verso l'impegno. Per lui il messaggio politico e sociale che il teatro può trasmettere è legato al concetto di impatto sullo spettatore, per spingerlo a farsi un'opinione e prendere posizione, più che alla volontà di indottrinamento. C'è una differenza profonda infatti tra *pamphlet* e teatro politico, impegnato, ed è quest'ultimo a indurre il pubblico a interrogarsi su ciò che vede accadere sulla scena, per tentare di capirne le dinamiche e arrivare a formulare un giudizio. Questo tipo di drammaturgia parte da una verità soggettiva, dall'auto-destabilizzazione dello stesso autore, che non si limita a proiettare il messaggio sull'uditorio, ma mette in crisi anche se stesso<sup>3</sup>, rendendo il teatro politico in qualche modo intimista. Al contempo, questo impegno civile espresso attraverso la drammaturgia è pro-

<sup>2</sup> Pubblicata online, sul sito [www.publico.es](http://www.publico.es), 24 aprile 2011.

<sup>3</sup> Secondo la concezione di teatro politico espressa a partire dagli anni Novanta da David Greig (Edimburgh 1969), che nel 1990 fonda assieme a Graham Eatough e Nick Powell la Suspect Culture Theatre Company a Glasgow, dove esordisce nel 1992. Tra le sue opere si ricordino *Europe* 1995, *The architect* 1996, *The cosmonaut's last message to the woman he once loved in the former Soviet Union* 1999, *Outlying islands* 2002, *San Diego* 2003, *The american pilot* 2005, *Pyrenees* 2005, *Yellow moon: The ballad of Leila and Lee* 2006, *Damascus* 2007, *Dunsinane* 2010 e gli adattamenti di opere straniere, come *Caligula* di Camus nel 2003, *The Bacchae* di Euripide nel 2007, *The creditors* di Strindberg nel 2008.

fondamente radicato nella quotidianità, meno ideologico e ideologizzato, fattore che comporta anche uno sviluppo delle tecniche di messa a punto del personaggio: oltre a lavorare sui meccanismi di immedesimazione, di identificazione con la vittima, infatti, è necessario elaborare una modalità di creazione innovativa della figura del carnefice, del colpevole (si pensi al trattamento di temi delicatissimi come quello della pedofilia, della violenza, del contagio dell'aids, della strumentalizzazione dell'individuo e dei suoi disagi, ecc.). Così, per suscitare una reazione personale forte rispetto alla figura emblematica del carnefice se ne mostra e analizza con magistrale sottigliezza il movente interiore che ne determina l'azione, per evitare un'immediata e sbrigativa condanna del personaggio negativo, assumendo la quale il pubblico finirebbe per sentirsi assolto da ogni ulteriore presa di posizione più decisa, impegnata. Ma la denuncia ha un limite ed è proprio questa la soglia strategica fra necessità di trasgredire questi stessi limiti e il rispetto della dignità dello spettatore: il limite, afferma Mora, coincide con il punto di tensione massima cui l'autore può giungere e che gli spettatori (ma anche gli addetti ai lavori)<sup>4</sup> possono reggere. È questo il limite, certo, ma l'impegno di Mora consiste anche e proprio nel *tensionar límites*, nel cercare di spingersi sempre più oltre, nel sollecitare gli spettatori, senza però provocare in loro un'auto-difesa e una chiusura.

Il teatro, dunque, rappresenta la dimensione ideale per forzare i limiti, quello del pubblico e dello stesso autore, perché è così che si provoca il dibattito, la riflessione, la presa di coscienza. Il teatro, infatti, è uno spazio per il dubbio, per interrogarsi, per mettersi in discussione; ma è anche una responsabilità: un luogo in cui potenzialmente si può esprimere tutto e questa possibilità responsabilizza autore, attori, pubblico. Secondo questa prospettiva, come accennato, la costruzione della figura del colpevole è strategica: con la vittima l'identificazione e l'empatia sono agevoli, ma se l'autore riesce a profilare il carnefice in modo convincente, allora potrà stimolare il meccanismo di rifiuto e condanna da parte del pubblico e al contempo far emergere il mostro che è in noi, per poterlo combattere a livello individuale e sociale, raggiungendo il massimo della tensione, costringendo gli spettatori a vedere ciò che è scomodo, che viene rimosso, da cui si distoglie lo sguardo voltandosi dall'altra parte. In questo risiede l'efficacia e l'utilità del teatro, perché se ci si limita a identificarsi con la vittima il risultato è scontato e attenuato.

Insomma, una produzione varia e differenziata, con la quale l'autore mostra di volersi orientare verso modalità di sperimentazione sia formali che contenutistiche. E proprio lo sperimentalismo formale offre al lettore/spettatore la possibilità di confrontarsi con un tentativo ulteriore realizzato da Mora,

<sup>4</sup> Come dimostra l'episodio dell'attore che rifiutatosi di recitare il passo di *Mi alma en otra parte* in cui il personaggio confessa di essere attratto dalle ragazzine, all'epoca in cui era emersa la vicenda dell'uomo che aveva segregato e abusato per anni della figlia, sin dall'infanzia.

nel momento in cui sceglie il monologo per sviluppare il tema veicolato dall'opera. In *Catorce kilómetros* personaggio e tema sono tanto strettamente correlati da diventare un unico elemento articolato, per cui il monologo consente di definire la protagonista in tutta la sua complessità, svelandone le molteplici sfaccettature, e al contempo di sviluppare un tema altrettanto delicato, dalle implicazioni più svariate. Così, la *mujer* che racconta la sua storia emerge dal monologo e viene connotata attraverso lo sviluppo progressivo del tema all'interno della struttura testuale, perché monologo e tema si rafforzano vicendevolmente, attraverso le parole pronunciate dalla protagonista con la forza amplificata di mille riecheggiamenti (intimi, sociali, ecc.). Di fatto, il profilo psicologico della donna che si racconta si definisce in modo graduale sullo sfondo indistinto che le fa da contorno nel momento in cui si alza il sipario e inizia la recitazione. Questo avviene secondo una modalità progressiva e studiata: è il monologo stesso a occupare una posizione chiave, come tipologia performativa, come mezzo di comunicazione tra autore e spettatore, come strumento per plasmare il personaggio, definendolo frase dopo frase, e al contempo anche come contenitore, come forma strutturante, in cui nucleo tematico e presenze attanziali interagiscono, definendosi mutuamente. Ed è proprio servendosi del monologo che Mora riesce a far emergere l'individualità della giovane segnata da un percorso duro e travagliato, da un'esperienza esistenziale che l'ha scolpita con violenza, dolorosamente, facendone la donna di oggi, che si rivelerà solo nell'epilogo. Le parole della protagonista, quadro dopo quadro, ne delineano il profilo e la vicenda, svelandone il carattere e il vissuto personale che si fa emblematicamente universale perché condiviso da altre donne come lei. Così, lentamente, se ne rivela la personalità ammaccata dalla vita, riverberata nelle sue diverse sfumature emotive attraverso il ricordo. Tutto questo prende forma seguendo il racconto dell'attrice sulla scena, che rende tangibile l'interiorità del personaggio, concretizzando le motivazioni che la muovono, che la spingono ad agire e a reagire, attraverso i flashback, i dettagli retrospettivi, rivelandone in modo drammatico l'interiorità e la storia, immagine dopo immagine, parola dopo parola. Allo stesso modo, anche la concezione e l'impiego degli elementi spazio-temporali sono adattati a questa tecnica: un dove e un quando prima indistinti e dopo sempre meno sgranati, che acquisiscono infine una certa chiarezza – solo parziale – e si connotano più che altro per la durezza impietosa, che supplisce alla precisazione del dove (Tangeri e una Spagna vaga, senza riferimenti a luoghi concreti, perché sfondo generico nello sviluppo del tema) e del quando (in un'attualità non ben definita, quasi si trattasse di un presente prolungato nella scia di altre esperienze emblematicamente simili a quella della protagonista). Anche il tempo e lo spazio della donna sono forgiati con l'uso sapiente del monologo, con l'impiego calibrato delle parole, delle allusioni, che si alternano alle rive-

lazioni improvvise ed esplicite, perché in questo testo il linguaggio, l'espressività concorrono a scandire il ritmo, a produrre quel delicato equilibrio tra sfocata reticenza diffusa e nitidezza rivelatrice improvvisa.

Dunque, lo spazio, il tempo, il linguaggio, la caratterizzazione del personaggio, il trattamento del tema, sono elementi profilati in modo peculiare con l'impiego del monologo, che ne connota le specificità in modo inequivocabile. La scelta di questa forma non è scontata, ma conferisce all'opera, alla recitazione e quindi a tutti i tratti correlati, il segno riconoscibilissimo della propria unicità. Servendosi di questa dimensione individuale – da un lato soggettiva, dall'altro esemplare e per questo universale – Mora dà forma al suo modo personale di trattare il tema prescelto. Un tema difficile, forte, percorso da mille venature dolorose, da sfumature psicologiche fatte di disagio, travaglio, reazione individuale, che al contempo offre una visione sociale del dramma, perché personalmente unica ma anche umanamente condivisa: il dramma collettivo esemplificato da un personaggio, che trascende le infinite variazioni soggettive. E di fatto nel monologo è come se la voce della donna rappresentasse la sintesi di soggettivismo e universalismo, di esperienza individuale e comune, superando così un'irriducibile contraddizione in termini: l'unicità dell'io e del suo vissuto altrettanto unico e l'universalità dolorosa di esperienze tragicamente iterate. La creazione drammatica del personaggio, il suo prendere forma sulla scena, il trattamento e lo sviluppo peculiare del nucleo tematico, dell'elemento cronologico e spaziale, dimostrano di essere strettamente connessi con la strutturazione del monologo.

*Catorce kilómetros* è un testo organizzato in diciotto quadri, talvolta brevissimi (come il primo, il quarto, l'ottavo, il dodicesimo o il tredicesimo); a questa concisione estrema corrisponde un potere comunicativo spesso dirompente, perché l'autore delega alla sintesi massima il massimo potenziale rivelatore, dalla funzione di vero e proprio colpo di scena o piuttosto da marcatore di una svolta netta nello sviluppo dell'azione.

Parla la protagonista, che nel primo quadro fornisce dati minimali, senza precisare le coordinate spazio-temporali della vicenda, sospesa in un vuoto che il pubblico dovrà colmare, integrando i dati forniti dal personaggio. Questa sospensione crea un'atmosfera volutamente ambigua e rarefatta e in questo contesto indefinito la donna si auto-presenta quasi sdoppiandosi ("soy una mujer árabe de tez aceitunada y grandes rasgos la que os habla. Soy una mujer enamorada la que habla y dice: ... "), tratto presente anche in altre opere dell'autore (come ne *Los cuerpos perdidos*). L'apostrofe diretta al pubblico, in apertura, definisce in modo netto una comunicazione biunivoca tra io e spettatori, i cui poli sono la riflessione personale e il racconto per i presenti; è in questa dimensione comunicativa, in questo spazio per la confessione e il ricordo, che affioreranno lentamente il contesto, i personaggi, la vicen-

da personale (del tutto statica, fatta di evocazione da una prospettiva presente, il cui contorno verrà svelato solo nel finale). La struttura di questo brevissimo primo quadro coincide con l'inizio di un dialogo muto con un interlocutore collettivo al quale narrare la propria storia, il dramma individuale che si rivelerà dramma di molti e di molte, che il pubblico dovrà assumere come denuncia, come spunto di riflessione e farsene carico. Nonostante la reticenza, la funzione del primo quadro è informativa; certo, si tratta di informazioni scontornate, concentrate sull'unico dato che in questo momento conta: l'individuazione della voce narrante, che inizia a parlare, creando nel pubblico un'aspettativa progressivamente amplificata.

La connotazione temporale affiora nel secondo quadro, un lungo flashback che si concluderà solo verso l'epilogo (dal quindicesimo quadro in poi), quando la narrazione tornerà al presente, marcando definitivamente il salto dimensionale allora/ora. Nel frattempo, la struttura testuale si articola attraverso continui salti in avanti e all'indietro: ritorno al passato, un passato ricordato e raccontato, fatto di infanzia e adolescenza, preambolo della scelta cruciale nell'esistenza della donna, avvenuta in un preciso momento, anni addietro, a segnare l'attimo in cui la protagonista è rimasta bloccata in un 'ora' inscalfibile che non le lascerà scampo. Il quadro offre la rievocazione di ricordi, inframezzati da pensieri a voce alta, riverbero delle riflessioni di allora (sull'aspetto dell'uomo incontrato e sulle motivazioni che lo hanno spinto fin là), in un contesto spazio-temporale ancora indistinto, ma che inizia a essere rischiarato da qualche dettaglio. La funzione del quadro è al contempo informativa e meditativa: la donna, con i suoi pensieri a voce alta, fornisce dati allo spettatore, ma subito lo destabilizza aggiungendo che tutto "arranca mucho antes de que el hombre blanco me abordara en la puerta del instituto español de Tánger". A questo 'dove' però non corrisponde ancora un 'quando' preciso o anche solo vagamente indentificabile: questa immagine chiave, che riaffiora nella mente della protagonista, rimanda a un passato precedente all'episodio dell'incontro con l'*hombre blanco*; solo in seguito (dal sesto quadro) si scoprirà che si tratta del passato di miseria in cui la giovane ha trascorso l'infanzia, fino all'adolescenza.

La precisazione progressiva della vicenda e del contesto viene attivata nei quadri successivi. Le condizioni misere della donna e della sua famiglia affiorano nel terzo quadro, che fornisce un ulteriore dettaglio spaziale – il consolato spagnolo di Tangeri –, confermando il luogo dello svolgimento dell'azione, a ritroso, come se si trattasse di un sorta di flusso di coscienza che ineditamente emerge dal passato, riproposto nel presente della narrazione offerta al pubblico. Il contrasto tra l'indigenza della protagonista e della sua famiglia e l'ambiente del consolato è enfatizzato dall'inserimento di stralci di commenti superficiali dei dipendenti che vi lavorano, dall'effetto stridente ("no sé qué

hacer hoy de comer”, “qué caras están las frutas del mercado...”). La funzione del quadro è ancora una volta informativa e meditativa; stavolta, però, compare anche la funzione esortativa: le immagini di disagio evocate spingono la protagonista a prendere la decisione di andarsene. Sullo sfondo del malessere suscitato da un contorno vacuo (quello del consolato, dove i problemi sono in realtà non-problemi) e drammatico (quello della gente del posto, che spesso vive in condizioni misere) la reazione non tarda ad arrivare (“entonces, en ese momento, quiero salir. Decido salir”, in cui l’uso del presente verbale è significativo, come dimostreranno altri dati più oltre).

Già a questa altezza il monologo evidenzia una modalità di strutturazione interna davvero suggestiva: la protagonista spesso riporta parole altrui, commenti, frasi, accenni di dialoghi di altri personaggi (dal profilo sempre indistinto), sia di quelle che si potrebbero definire semplici comparse (come appunto i dipendenti del consolato) sia di altre figure più rilevanti (come la nonna o la madre o lo stesso *hombre blanco*). In questo modo il testo inaugura un andamento particolare nel suo sviluppo, un altalenare comunicativo dall’io agli altri, che offre scorci rivelatori, popolati di volti indistinti intravisti attraverso le fenditure del racconto della donna.

La prima rivelazione con funzione risolutiva, formulata come un pensiero a voce alta, condensata in un paio di righe per amplificarne l’impatto, è incuneata nel quarto quadro: la decisione dell’allora adolescente di concedersi all’*hombre blanco*, sullo sfondo di un’ulteriore contrapposizione, ribadita nel contrasto con “mis amigas ... mis amigas las españolas”. In questo mondo del nord-africa spagnolo presentato dal testo la linea invisibile che separa gli spagnoli (i residenti – le amiche spagnole della protagonista, i dipendenti del consolato dove lavora sua madre – o chi vi si trova da poco – l’*hombre blanco* che ha attraversato il mare per arrivare sin lì –) e gli autoctoni è netta: un contatto esiste, certo (la giovane frequenta la stessa scuola delle ragazze spagnole) ma il divario tra i due gruppi è evidente, riaffermato dai commenti delle stesse compagne spagnole sulla decisione della protagonista-ragazzina (“Cursi, que eres una cursi”): si tratta di figure sfumate che fanno capolino come personaggi di contorno (riproducendo esattamente lo stesso meccanismo con cui l’autore aveva tratteggiato le sagome dei dipendenti del consolato). Come per il primo quadro, che introduce l’auto-presentazione e inaugura il dialogo ideale col pubblico, anche il quarto quadro nella sua stringatezza segna un momento di svolta, rivelando una strategia strutturante tipica di Mora, che sfrutta la massima concisione per aprire improvvisi spiragli informativi, offrendo in modo repentino agli spettatori una manciata di tessere del complesso e doloroso mosaico da ricostruire poco a poco.

È la funzione emotiva invece a occupare l’intero quinto quadro, costruito in crescendo per poi esplodere nell’affermazione esplicita della volontà di



lasciare un luogo detestato, una vita che non vale la pena. Solo più avanti, verso l'epilogo, si capirà che si tratta di un depistaggio, di un momento decisivo ma di segno contrario, perché non coincide con l'inizio di una nuova vita per la protagonista, ma con l'inizio della fine. Anche questo tratto fa parte di una strategia drammaturgia peculiare, che consiste nel mantenere il pubblico in bilico per poi rivelare attraverso un colpo di scena – anche solo un dettaglio illuminante – un cambiamento di direzione, inatteso e sorprendente perché in contrasto con l'apparente interpretazione degli eventi. Questo meccanismo contribuisce ad alimentare l'ambiguità, la reticenza e produce quel senso di disorientamento, di sorpresa scomoda con cui il drammaturgo sollecita lo spettatore.

Il quadro è strutturato come una riflessione, in cui riemerge dalla memoria il momento decisivo dell'esistenza della giovane, connotato da ulteriori precisazioni: "utilizar el deseo del otro para acortar la distancia que separa África de Europa, mi vida del sueño: catorce kilómetros". Ora sappiamo qual è il tema del monologo: l'emigrazione nord-africana verso le coste spagnole, le cui cause, i cui moventi sono ovvi e vengono denunciati in modo inequivocabile (l'indigenza, le ristrettezze economiche, la vita difficile). Questo fa della Spagna un sogno lontano esattamente quattordici chilometri: tutto sommato a portata di mano, ingannevolmente facile da concretizzare; ma si vedrà in seguito a quale prezzo e con quali conseguenze.

Nel quadro successivo, il sesto, Mora sperimenta un meccanismo di distorsione temporale di grande effetto: crea un presente in cui cristallizza il momento chiave del passato, facendone il punto di irradiazione di tutto ciò che segue e consegue. Si tratta di una dimensione in cui il presente di allora, ormai divenuto passato, ricompare immobile in una fissità carica di tensione, di dramma, delle ricadute ancora ignote che solo in seguito verranno mostrate con spietatezza. È il momento in cui la ragazzina arriva alla pubertà, in una sorta di passaggio di soglia, un accesso al mondo adulto, incastonato in un momento confuso, in una giornata nebbiosa, che diventerà il suo Presente permanente, l'attimo cruciale che assieme alla decisione irrevocabile di raggiungere il 'sogno' innesca la molla interiore e la spinge ad agire. E sullo sfondo di questa svolta scorre l'immagine della madre che sfrega il pavimento del consolato, rievocata in modo ossessivo, in una visione emblematica carica di prostrazione agli occhi della ragazzina, con un'immagine che enfatizza la decisione della bambina cresciuta all'improvviso. E ancora una volta il quadro si popola di figure e comparse di cui si riportano le parole, di nuovo brevi e concise ma significative: qualcuno – indistinto – le dice "ya eres una mujer, ahora tienes que cuidarte de los hombres", mentre la madre aggiunge "Ve a que te limpie tu abuela". Così, il monologo si ricollega al secondo quadro e svela il momento chiave in cui è radicata l'immagine chiave della vita della

giovane: “Y aquí arranca la imagen: mi madre fregando las manchas de sangre del mármol blanco del consulado español”. Il testo obbliga il pubblico a scavare in questa stratificazione fatta di livelli sovrapposti di passato, di strani innesti cronologici, per cui il presente ormai trascorso resta bloccato in una fissità inamovibile, creando un'inedita dimensione temporale, frutto di una personalissima capacità di strutturazione dell'elemento cronologico. Questi livelli temporali articolati si profilano in alcuni punti chiave del testo per poi sfumarsi di nuovo: anche questo fa parte del meccanismo con cui l'autore costringe il pubblico a carpire dettagli per decifrare la vicenda emblematica di questa ragazzina, controfigura di tante altre ragazzine, così somiglianti da formare una categoria, di cui rappresenta l'icona.

L'inedito intersecarsi di due varietà di 'presente' – il presente-passato dell'adolescente recuperato dal ricordo e il presente-attuale della protagonista che torna con la mente a quegli anni lontani –, è sviluppato e amplificato nel settimo quadro. La donna riporta le parole della nonna: “Esta niña es muy viva” come *dice* e come *decía* l'anziana, in una dimensione cronologica indistinta, fatta di continui innesti di tempi inediti creati da Mora, in cui ancora una volta passato e presente si confondono, accomunati dalla determinazione dell'adolescente, decisa a 'farlo'. Anche la figura della nonna ribadisce la condizione umile della famiglia, con un solo dettaglio icastico: le sue sono “manos de trabajar en el campo”. A quest'altezza, però, inizia a profilarsi anche un altro elemento significativo: questa famiglia è una famiglia di donne, con la nonna, la madre e la protagonista. L'unico uomo verrà dall'esterno, attraversando il mare, quei quattordici chilometri fatali. Ed è con quell'incontro che passato e presente si sovrappongono in modo definitivo, mentre la ragazzina invecchia di vent'anni in un solo giorno, in un contesto temporale più psicologico che reale, coincidente con il tempo mentale della protagonista, tutto suo, che non può essere scandito dall'esterno, ma scorre nella sua testa e i cui punti di riferimento sono le sue scelte e i suoi atti. Un tempo schiacciato su un adesso ormai preterito che segna il momento in cui tutto si è fermato per questa giovane inconsapevole. Il salto cronologico successivo oppone in modo ancora più drastico il passato bloccato in un presente eterno e il presente oggettivo, della realtà inesorabile: oggi la protagonista sta per morire, circondata da persone – ancora una volta sagome senza volto e senza nome – sul punto di scomparire per sempre, con un'apertura sul futuro imminente e tragico, di cui ancora il pubblico ignora le cause, pur iniziando a presentirle. Un futuro che non esiste, che non potrà essere, perché azzerato nell'attimo stesso in cui il presente-passato si è cristallizzato nella sua fissità irrevocabile, perché quello stallo ha annullato il tempo e dissolto il futuro.

L'ottavo quadro, dalla funzione informativa e risolutiva insieme, è centrale e fulmineo: “Y lo hice”. Tutto qui. E tuttavia è proprio questo il punto di svolta

del testo. L'evento che rappresenta il fulcro drammatico nell'esistenza di questa ragazzina ormai inesorabilmente cresciuta è sintetizzato nella concisione più estrema. E di fatto non serve altro per connotare il suo gesto esiziale. I dettagli, precedenti e successivi, sono serviti e serviranno per definire, ricostruire, ma l'atto decisivo risulta più impattante proprio perché espresso in modo essenziale, nel lampo di quel momento cruciale, posto al centro della struttura dell'opera.

La conseguenza nello sviluppo del monologo dell'icasticità del quadro centrale e del suo rivelarsi il perno attorno al quale ruota l'intera vicenda è l'apertura della cataratta di ricadute nefaste della scelta compiuta dalla giovane: la morte della nonna nel momento esatto in cui la nipote si concede all'*hombre blanco* (per raggiungere il suo sogno, per attraversare quei quattordici chilometri che la separano dalla Spagna) coincide con l'inizio della fine, una coincidenza terribile, quasi un presagio, che proseguirà in una serie di eventi disastrosi, attivando una sorta di effetto domino sino all'epilogo tragico. Ora che l'anziana è morta non bisognerà più rubare le medicine al consolato per curarla, dettaglio che offre la conferma implicita della vita difficile che questa famiglia di donne deve condurre. Tuttavia, il disperato tentativo della protagonista di sfuggire alla miseria – vendendosi all'*hombre blanco*, come lei stessa dirà più oltre – aprirà la strada a una nuova tragedia nella sua vita ignara. Ed è la stessa sintassi a enfatizzare la tensione drammatica: una lunga frase piena di incisi, di ripetizioni, con andamento colloquiale da conversazione tesa, emotivamente tesa, culminante nell'affermazione "mi abuela, mi abuela va y se muere", "ella va y se muere", iterato con dolorosa incredulità.

Con un gesto simbolico la ragazzina si taglia le trecce dopo aver ceduto all'*hombre blanco*, quasi si trattasse di un rito iniziatico, che la traghetta nella dimensione adulta, un inferno per lei, rivelato solo poco a poco agli spettatori. Il gesto viene ricordato in un passato lontano, come lontane restano quelle trecce da bambina ormai scalzata dalla donna convinta di prendere in mano la propria esistenza e di decidere, ma che in realtà deciderà solo la propria condanna a morte. La frase successiva ci riporta in quel presente verbale rievocazione di un passato mai trascorso, mai gettato alle spalle, al contrario inesorabilmente attuale, e ritrae i due assieme – l'*hombre blanco* e la giovane -. Per la prima volta ne sentiamo la voce: "Me gustas sin trenzas", dice lui, mentre lei risponde in modo apparentemente sconclusionato e incoerente "Mi abuela ha muerto porque se ha quedado sin ibuprofeno", parole di cui invece si coglie tutta la coerenza, la drammatica coesione di terribili scelte inanellate a forza di bisogni, di necessità, di carenze.

Il seguito del monologo conferma l'inesistente barriera tra passato ("Ya hicimos el pacto") e presente: come già nei quadri precedenti, anche nell'undicesimo non c'è confine tra le due dimensioni, sia per i continui salti tempo-

rali all'indietro, sia per i rapidi balzi in avanti, sia per lo stallo interminabile di questo presente-passato fossilizzato, come fisso su un fotogramma. La peculiarità del trattamento dell'elemento temporale, in cui passato remoto e presente attuale sono costantemente intersecati nel corso dell'intero svolgimento del monologo, ribadisce la centralità della scelta faticosa nella vita della protagonista. La bambina, l'adolescente, divenuta poi ragazza e donna è un'unica figura: la sua vita si è cristallizzata con 'quella scelta' e la sua immagine va e viene, da quasi bimba a ormai adulta, dal passato in cui la nonna le sistemava le trecce, fino alla morte imminente che l'attende inesorabile, cancellando allo stesso modo ogni possibile futuro: tutto è condensato, tutto è indistinto, nell'immagine e nel tempo appiattito e dilatato da quella scelta. Questo quadro, però, contiene anche un nuovo snodo: il patto, l'accordo tra la ragazzina e l'*hombre blanco*, che vendono e comprano, lei per tentare di sfuggire alla miseria, a un luogo detestato, lui alla paura, alla solitudine, per sprofondare entrambi in un nulla inesorabile, entrambi inchiodati a un destino tragico, accomunati da una necessità che li spinge ad attraversare quei quattordici chilometri, uno in una direzione e l'altra nella direzione opposta, finendo per scambiarsi paura, condanna e morte, dietro al fragile paravento di una felicità illusoria, di un sogno.

In questo punto inizia ad affiorare un tratto ulteriore: la modalità peculiare dell'autore di connotare la vittima e il carnefice, come accennato. Con la vittima, con la bambina-ragazzina-donna che narra la sua tragedia personale ci si identifica facilmente, si empatizza in modo automatico, sentendo il peso e il disagio della sua scelta; ma di questo carnefice che si affaccia nel testo, questo *hombre blanco* che attraversa i quattordici chilometri per paura (della solitudine, della morte) per comprare una ragazzina con cui passare il poco tempo che gli resta da vivere, contagiandola, condannandola a sua volta, di questo carnefice l'autore non dice nulla. O meglio, non si pronuncia in modo esplicito, lascia che il pubblico ricavi i dati per ricostruirne il tratteggio, per vederselo di fronte alla fine come un'entità rarefatta ma assolutamente implicata, colpevole e mortifera. La mancanza di una critica pre-confezionata dell'*hombre blanco* e del suo comportamento innesca il meccanismo sperimentale con cui Mora descrive gli aguzzini del suo teatro: l'indignazione dello spettatore cresce di fronte all'assenza di una condanna *prêt-à-porter*, di una stigmatizzazione pre-costituita. Il pubblico deve prendere posizione, ma non in modo facile, assumendo il giudizio del drammaturgo, giusto per tacitare la coscienza; al contrario, deve essere costretto ad assumersi le proprie responsabilità (civili, oltre che etiche) di fronte al tema proposto. L'autore ottiene tutto questo in modo suggestivo ed efficace, nel monologo come in altre opere: gli spettatori reagiranno per supplire all'apparente mancanza di presa di posizione del testo, che sembra presentare il colpevole senza pronunciare

un verdetto esplicito contro di lui, a prima vista in modo persino troppo indulgente: certo, il cattivo va smascherato e punito, ma se il drammaturgo lo facesse al posto del pubblico finirebbe per sollevarlo in parte da questo dovere morale, perché basterebbe dividerne la prospettiva. Se al contrario invece di una condanna esplicita agli spettatori si presenta un flusso di informazioni, questi reagiranno prima automaticamente, per una risposta psicologica spontanea, e poi avvertiranno l'imperativo etico di colmare questa lacuna di veemenza critica, si indigneranno e stigmatizzeranno l'aguzzino di turno.

Per garantire l'attivazione di questo meccanismo il dodicesimo quadro sintetizza con la massima concisione frasi esplicite e rivelatrici, nell'usuale contrasto con l'ambiguità e la reticenza che caratterizzano l'espressività e la tecnica di strutturazione della *pieza*: "Quiere hacerlo sin preservativo. Y yo voy y lo hago. Lo hago por mi madre". L'insistenza sul rapporto non protetto è un indizio iterato, una traccia ineludibile, la cui funzione è insinuare nella mente dello spettatore il sospetto che si farà certezza con lo sviluppo del monologo. La scelta di acconsentire, però, è accostata ancora una volta all'unica molla che determina le azioni della protagonista: l'ansia di riscatto dalla povertà, da un luogo in cui la vita è insostenibile, di rifiuto della rassegnazione apparente della nonna e della madre. Tutte le scelte della giovane sono dettate da questa volontà di svincolarsi, di affrancare se stessa ma anche la sua famiglia di donne. Arrivati a questo punto del crescendo progressivamente orchestrato nel monologo, il tema si profila in modo più nitido: la reticenza e l'ambiguità iniziano a perdere terreno, lasciando affiorare brani di realtà, come la decisione drammatica di accettare il 'patto', all'apparenza l'unica via d'uscita nella prospettiva distorta della protagonista, dettata dall'idea illusoria che possa trattarsi della scelta risolutiva. Ed è tale l'impellente nel volerla compiere, questa scelta, che la giovane sembra glissare incurante sulla proposta dell'*hombre blanco*, sulla sua insistenza, preludio del contagio successivo, più rimosso che ignorato; un'inconsapevolezza volontaria, indotta dalla volontà di affrancamento che la rende miope.

Di fatto, la tecnica di sviluppo dell'azione (qui come in altre opere del drammaturgo) si muove tra due poli: una contestura di fondo sfumata, finalizzata a coinvolgere lo spettatore, tenerne desta l'attenzione e costringerlo a collaborare nell'interpretazione dell'opera, nella decodifica del messaggio, alternata ad aperture improvvise, lapidarie, del tutto esplicite, che costituiscono i momenti di svolta del testo, punti cruciali che spalancano scorci chiarificatori.

L'interrogativo contenuto nel quadro successivo, il tredicesimo, accelera il progressivo svelamento, il graduale dissipamento della nebbia di ambiguità e reticenza che avvolge il monologo della donna; una nebbia metaforica e reale al contempo, come quella che nasconde la costa della Spagna nel giorno in cui la ragazzina decide di 'farlo'. La domanda, in un primo momento senza

risposta (“No podría decir qué fue exactamente lo que...”) è formulata anche sintatticamente in modo peculiare, con un’interrogativa indiretta, inquadrata in una negazione, per enfatizzare l’inconsapevolezza della scelta, che nasconde la volontà di rimozione (del pericolo cui ci si espone, del contagio che ne seguirà, dell’inizio della fine). E di fatto la giovane, rievocando la sua decisione, non parla in prima persona ma si riferisce a se stessa come alla “niña sin abuela y sin trenzas”, quasi si trattasse di una figura esterna, contemplata dalla distanza appiattita di un presente che si collega sia al passato, il passato-presente cristallizzato che costituisce la dimensione cronologica dell’intero monologo, sia al futuro o meglio al non-futuro annullato dall’auto-condanna. E la ragazzina ‘accetta’, precisazione che denuncia il ruolo dell’*hombre blanco*, responsabile e carnefice. Ma accetta cosa? Un baratto, il contagio e la morte in cambio della possibilità di andarsene, di partire verso il sogno – la Spagna –, attraversando finalmente quei quattordici chilometri che la separano da una vita diversa, dove non ci saranno più miseria né disagio, sostituiti da una miseria e da un disagio diversi (la malattia e la morte), stavolta davvero decisivi. Nel descriversi la donna parla di una bambina dall’infanzia profanata, di una vita difficile per lei e per la famiglia, una bambina senza trecce e senza nonna perché l’infanzia le è stata già sottratta da un’esistenza ingiusta dalla quale si può desiderare solo di fuggire. Per lei, allora, accedere alla transazione successiva (lo scambio con l’*hombre blanco*) non sembra peggiore di quanto accetterebbe restando nel suo mondo di povertà: è questa la sua prospettiva tragicamente ingannevole. Quest’apparente via d’uscita si rivelerà al contrario la porta di accesso alla perdita definitiva.

Le voci della protagonista e del suo amante riaffiorano nel quadro seguente, in una scena stringata che rimarca l’illusione di controllo da parte della ragazzina, che pensa di essere padrona della sua scelta, mentre invece è travolta dalle circostanze, da una decisione che pare risolutiva ma in realtà è mortifera. E questo controllo la ragazzina pensa di affermarlo attraverso il sesso, attraverso il corpo concesso, senza rendersi conto di essere solo una vittima, uno strumento. Il rapido scambio di battute tra i due lo dimostra: lei “te voy a hacer pasar la noche de amor más hermosa del mundo” e, dopo il breve accenno descrittivo di una scena di sesso orale, risuonano ancora le parole di lei, cariche di perplessità e rivelatrici di un ruolo molto diverso da quello di burattinaia che tiene i fili della situazione, per rivelarsi invece quello di piccolo burattino attivato, mosso, orientato “¿por qué lo has hecho?”, cui si oppone la risposta laconica di lui “Pensé que querías”. Così, è ancora attraverso un linguaggio conciso e provocatorio nella sua durezza che l’autore sollecita il pubblico. Si tratta di un ricordo sbiadito, che riaffiora attraverso frasi stringate ma cariche di tensione, che mette in luce le dinamiche di questo rapporto perverso, in cui tutti finiscono per essere tragicamente perdenti.

Vendersi, usare il sesso e il corpo come merce di scambio e strumento di controllo è una strategia destinata al fallimento; è questo che il testo lascia affiorare, sfruttando ogni elemento per forgiare il messaggio: la struttura, la concatenazione dei ricordi, la funzione delle scene e delle frasi, scorci di dialogo e un'espressività forte e impattante, *incómoda*. Perché è questo che sostiene la drammaturgia di Mora, qui come altrove: riflettere su temi scomodi, espressi in modo scomodo, per risultare scomodo, per stimolare il pubblico, costretto ad assumere la situazione che vede svolgersi davanti ai suoi occhi, senza possibilità di eluderla, di distogliere lo sguardo. Anche questo momento drammatico, il sesso barattato, apre l'accesso a un secondo livello del dramma della protagonista: ogni fase nella decisione di vendersi per sfuggire a una vita detestata rappresenta un gradino in più della sua discesa verso il baratro, all'apparenza un affrancamento, in realtà inabissamento dal quale sarà impossibile riemergere. La protagonista dunque giustifica il suo gesto con una serie di accenni al contesto in cui vive: la morte della nonna per mancanza di cure troppo costose, il riferimento ai medicinali rubati perché troppo cari; l'occupazione umile della madre, ritratta a sfregare il pavimento, riscatto insufficiente per approdare a una vita migliore, secondo il convincimento inespresso frutto della visione distorta della protagonista; l'immagine simbolica del pasto nel ristorante caro, metafora di un benessere irraggiungibile agli occhi della ragazzina, se non a prezzo del baratto che decide di accettare. La scelta appena compiuta, però, si vela di tristezza, una doppia tristezza: quella della protagonista, avvertita senza capirne fino in fondo tutto il peso, e quella dell'*hombre blanco*, che svela la spietata consapevolezza di questo carnefice che sta condannando la sua amante-vittima. Una consapevolezza ancora più spietata perché avvolta dall'indifferenza, dalla noncuranza, dall'assenza di connotazione emotiva che finiscono per delineare il perimetro della responsabilità. Ed è grazie a questo meccanismo che Mora rende efficace il suo carnefice, facendone una maschera impassibile, turbata solo dall'egoismo criminale che lo spinge a cercare un'adolescente con cui trascorrere gli ultimi mesi di vita, noncurante delle conseguenze cui la condannerà. Così, la vittima è doppiamente vittima: della miseria che la spinge a prendere la sua drammatica decisione, percepita come unica via di uscita da un'esistenza insostenibile, e delle mire dell'*hombre blanco*, che trova in lei il soggetto vulnerabile adatto ai suoi scopi. La scena esprime – ancora in modo confuso – le motivazioni della ragazzina, cariche di incertezza sulla decisione appena presa, tradotte in un turbinio mentale di spinte impellenti a precipitarsi nel vuoto che la attende. Da questo momento inizia una rivelazione progressiva, sempre più esplicita, culminante nell'epilogo con tutta la contudenza del dramma ancora in parte inconsapevole, di cui la conclusione rivelerà il potenziale mortifero: per entrambi si tratta di una fu-

ga, di un vano tentativo di svincolamento, per lui da una solitudine già scritta e sentenziata, dalla malattia e dalla morte imminente; per lei dall'ignoranza, da una vita e da un luogo di miseria in cui non sarebbe dovuta nascere.

Le quattro dense righe del quadro successivo, il quindicesimo, introducono la contrapposizione tra la protagonista e sua madre. In realtà la stringatezza di questa micro-sequenza sintetizza molto di più: secondo la prospettiva della madre "la necesidad no tiene nada que ver con el corazón". È questo il punto in cui l'illusorietà della scelta-scorciatoia della protagonista si infrange contro la solidità del progetto di affrancamento che la madre costruisce con pazienza per la figlia, grazie all'umile lavoro che imbarazzava tanto la protagonista. La miseria delle tre donne – la nonna, la madre e la figlia – è la stessa, ma solo la ragazzina cede e si concede per andarsene, pensando che quel gesto possa essere risolutivo. Cosa rende diverse queste tre figure femminili? Le più mature condividono con la giovane la condizione di disagio, la stessa vita di privazioni, ma danno inizio a un'emancipazione che passa attraverso il lavoro duro, quello che permette alla madre di far frequentare alla ragazzina la stessa scuola delle figlie dei dipendenti del consolato, un primo passo avanti, lento, pagato a caro prezzo – il prezzo di quelle giornate trascorse a sfregare il pavimento –, ma ben inferiore a quello che pagherà la protagonista, che già conduce una vita diversa rispetto alla nonna e alla madre, grazie ai sacrifici delle due. La giovane, però, sembra non rendersi conto di questa sua condizione privilegiata se confrontata con la vita delle altre due donne della famiglia; o meglio, la percepisce in modo distorto, come in una specie di terra di mezzo, tra l'indigenza della madre e della nonna e l'agiatezza delle compagne, avvertendo solo una profonda sensazione di inadeguatezza: questo primo miglioramento attiva in lei un disagio interiore, si percepisce diversa dalla madre e dalla nonna, proprio grazie ai loro sacrifici; tuttavia, si sente ancora lontana dalla condizione, dalla vita dalle compagne e nell'intento di accorciare le distanze, di accelerare questo processo di equiparazione, opta per la strada più drammatica, perché questa ragazzina è vulnerabile, è una vittima ed è per questo che viene identificata e prescelta dal carnefice, che intuisce in lei una vulnerabilità sconosciuta alla madre e alla nonna. Ed è forse questo contrasto, troppo duro ai suoi occhi, tra le donne di casa e le compagne di scuola, tra l'indigenza e l'agio, a farle perdere lucidità. La nonna e la madre appaiono più salde, resistono in quella stessa situazione, anzi in una situazione persino peggiore, perché è la nonna a essere malata e a doversi curare grazie alle medicine rubate e a morire per mancanza di cure troppo costose; è la madre a strofinare i pavimenti del consolato. Esiste un mondo misero dal quale uscire, dal quale la madre si impegna per far uscire la figlia, aiutata dalla nonna che accudisce la nipote, questa ragazzina 'vivace', come la stessa anziana la definisce. La ragazzina però sceglie un'altra strada, fuorviata



da un senso di umiliazione distorto, si vende e si condanna, scatenando l'ira disperata della madre, che vede falliti i suoi sforzi per emancipare la figlia. È a questo punto che si produce un corto-circuito: una scelta esiziale, di cui la ragazzina non si rende conto fino in fondo, ma che salta agli occhi della madre, spettatrice impotente, come noi, che dall'esterno grazie al distanziamento che il testo ci consente percepiamo tutta la drammaticità della situazione, gravida dei presagi peggiori, che inesorabilmente di avvereranno. Tutto questo è sintetizzato nella contrapposizione secca, minimale tra la *necesidad* che muove la ragazzina e l'*amor* cui fa riferimento la madre: perché *necesidad* e *amor* sono due cose diverse, inconciliabili. E il monologo è lì per questo, per dimostrare e ricordare questo.

Dal sedicesimo quadro inizia lo svelamento definitivo, che culminerà nell'epilogo. La scena coincide con il ritorno al presente e il finale del monologo si ricollega all'esordio, alla vita attuale della protagonista, che adesso racconta senza più reticenze di essere una donna di 35 anni, malata di aids da quando ne aveva 15, dall'epoca dell'episodio rievocato, che ha segnato tragicamente la sua esistenza, da allora impigliata nelle lancette mortali di un orologio che ha smesso di segnare le ore e i giorni, fermatosi su quel passato-presente inscalfibile, per una concorrenza di cause: la miseria, la volontà di fuga, la visione distorta e destabilizzante della realtà che trasforma l'individuo in facile preda di carnefici alla ricerca di potenziali vittime. Nel quadro tutto viene strategicamente sovvertito: la tecnica di strutturazione delle scene finali, il linguaggio, l'espressività, in un contrasto voluto con quanto precede. Se prima il testo era stato sviluppato (per struttura, funzione degli elementi costitutivi e linguaggio) in modo ambiguo, reticente, inframmezzato da aperture esplicite che ne segnavano i punti di svolta, adesso tutto diventa abbacinante nella sua chiarezza, senza più possibilità di equivocare muovendosi tra le pieghe di discorsi rarefatti, sgranati, allusivi. Questo quadro contiene uno sfogo, una tirata tesa, in cui la malattia sembra vissuta come la punizione per una scelta assurda ma comunque ancora considerata inevitabile. Se un tempo la condanna era la vita disagiata, adesso è la malattia senza scampo, quasi si trattasse di un maleficio ineludibile, dal quale non è possibile svincolarsi, come sottolineano le frasi stringate della donna. Adesso si spalanca davanti agli occhi del pubblico il baratro di morte ineluttabile che costituisce il presente certo della protagonista; una vita mai iniziata, lo si capisce ora, con una condanna che parte dall'infanzia e trascinerà la donna verso una fine terribile: più della metà dei suoi 35 anni vissuta in balia della malattia letale, contratta inconsapevolmente o meglio rimossa celando il pericolo dietro al sogno, oltre il miraggio di quella traversata di quattordici chilometri. Questo spiega la reazione violenta della madre, una reazione disperata perché consapevole delle implicazioni future del gesto della figlia.

La prima frase del quadro offre un contesto definitivo, che tuttavia non precisa le coordinate spazio-temporali della vicenda, perché non è la connotazione esatta a interessare l'autore ma l'atemporalità e l'universalità di questa figura emblematica, simbolo di tante altre figure simili. È l'identità della protagonista adesso a essere rischiarata da qualche dato ulteriore, proprio ora che la sua storia sta per concludersi nel modo più drammatico. La scena della cena nel ristorante caro ha un sapore quasi premonitorio, sembra la metafora di uno svelamento consapevole, con la madre che inizia a intuire la tragedia nella quale la figlia finirà per sprofondare, il prezzo di questa scelta, che soppesa chiedendo quanto costano le pietanze. E ancora una volta affiora una voce esterna, la voce di altre tre comparse, i tre bambini nudi e coperti di mosche che lanciano sassi alla ragazzina mentre le gridano "puta". E ogni frase, sintetica, stringata, si apre anaforicamente con un "tengo sida", iterato sino alla fine del quadro, in un crescendo ossessivo e disperato, in cui la protagonista snocciola le ragioni di una condanna annunciata, presentita, che sembra essere nata ancora prima di lei. Una condanna fatta ormai di consapevolezza: "me vendí para salir"; perché questo "sida mide catorce kilómetros", diaframma sottilissimo che separa il sogno dall'incubo. Tutto questo viene percepito come una maledizione, come se la scelta personale non avesse nulla a che vedere con le sue conseguenze attuali: è questa la convinzione che emerge dalle parole della donna, che alla fine del quadro afferma "tengo sida desde antes de tener sida. Tengo sida", così, come se fosse stato scritto nel suo dna, come se la sua esistenza non potesse prevedere alcuno scarto da un percorso già tracciato.

Nel diciassettesimo quadro si apre, infine, una nuova dimensione, che obbliga il pubblico a compiere ancora un salto indietro: il viaggio verso l'Europa, il riscatto, la traversata di quattordici chilometri che separavano la ragazzina dal suo sogno, dalla Spagna. C'è un dove adesso – il traghetto –, un dove elastico ed esteso – il tratto di mare, i quattordici chilometri che separano l'Africa dall'Europa –. La ragazzina indossa gli abiti che le ha lasciato l'*hombre blanco* e, appoggiata alla ringhiera di poppa, sembra guardare per l'ultima volta l'inferno che si lascia alle spalle, ignorando che il vero inferno le si sta spalancando davanti: il suo inferno personale, drammaticamente condiviso con altri. Un inferno che segnerà per sempre il suo futuro, un futuro che è già breve. Quella ragazzina sul traghetto è invecchiata di vent'anni, come la protagonista aveva già affermato nel settimo quadro: si invecchia all'improvviso, quando ci si vende, quando la disperazione spinge a giocare tutto in modo più o meno inconsapevole, quando non si ha niente da perdere o da guadagnare ... o almeno quando così pare, secondo la prospettiva di questa giovane donna che si sente marchiata a fuoco da un destino prestabilito. Quella ragazzina sul traghetto aveva già l'aids e l'aids la obbliga a chiudere gli occhi e riflettere, forse

per spiegarsi una volta per tutte le ragioni di una scelta che anche adesso identifica solo in parte con la causa della morte imminente, perché nella sua visione distorta di vittima predestinata la vera condanna era già scritta.

L'epilogo, nel diciottesimo quadro, condensa la testimonianza finale della donna, sintetizzata in un bilancio conclusivo: ha avuto una notte d'amore in cambio dell'inizio della fine della sua stessa esistenza (il contagio sicuro), in cambio della possibilità di annullare i quattordici chilometri che la separavano dal 'sogno' (in realtà un incubo), di una cena in un ristorante di lusso, della possibilità di vivere in Spagna con un bianco, un occidentale, un europeo ... un malato. È contro gli elementi snocciolati in questo crescendo che si infrange ogni esitazione; contro l'ammissione esplicita della malattia, che non lascia più spazio a incertezze, alla mancanza di consapevolezza o alla volontà di rimozione. *L'hombre blanco* è un uomo solo, come se la coscienza della malattia, dell'isolamento e della morte che lo attende ne giustificassero l'atto criminale nei confronti dell'adolescente, incantata dal suo 'sogno' prima che da lui. Ma la ragazzina-vittima non sembra avere la percezione della responsabilità di quest'uomo disperato e incurante delle conseguenze dei suoi gesti, mosso solo dall'egoismo. Quest'uomo, cui resta poco da vivere, offre denaro e beni, un baratto-inganno: una notte d'amore – la vita stessa – in cambio di una casa, della morte mascherata da sogno, da esca letale. La ragazzina, per ingenuità, per la vita misera che conduce, per l'ansia di riscatto sociale, chiude gli occhi, non vede o finge di non vedere, non capisce o finge di non capire. *L'hombre blanco*, invece, sa dall'inizio a cosa condanna la sua vittima. Una denuncia da ricavare, da dedurre, che non affiora mai dalle parole della donna. Perché ciò di cui quest'uomo aveva più bisogno era un corpo in cui depositare la sua paura, la paura della morte che lo attende e che da quel momento attenderà anche la protagonista. Poi l'uomo muore. Della madre più nessuna notizia.

Brevi frasi di personaggi indistinti, volutamente solo abbozzati, frasi frammentarie, schegge di pensiero, per dare gradualmente consistenza a queste sagome confuse, tratteggiate con rapide pennellate: la giovane che parla, sua madre, la nonna, i dipendenti del consolato, *l'hombre blanco*, le compagne di scuola spagnole della ragazzina, i bambini che in strada la insultano per essersi venduta. Persino la protagonista, la trentacinquenne che nell'epilogo descrive al pubblico l'abisso che la attende, che attende lei come altre che hanno fatto la sua stessa esperienza, persino questa donna non la si può immaginare, non se ne può ricostruire mentalmente l'aspetto, salvo per i brevi cenni esordiali. Anche il suo compagno-carnefice emerge dal testo in modo sgranato.

Questo sfumare i contorni assolve una funzione duplice: da un lato permette di concentrare l'attenzione sugli avvenimenti registrati dal ricordo, in un lungo flashback composto da una sequenza di fermo-immagine, quasi una

galleria fotografica; dall'altro rimanda a una categoria intera, all'universalità del tema trattato. Ciò che Mora presenta allo spettatore non è la vicenda di un singolo individuo, di una donna in concreto, ma quella di tutte le donne nord-africane che hanno vissuto e vivono la stessa storia. Di più, quella di qualunque donna, in qualunque angolo del mondo, che spinta dalla disperata volontà di riscatto da una vita insostenibile, dalla miseria, possa immaginare o avere immaginato che la decisione cui il monologo ci mette di fronte rappresenti una soluzione, dietro la quale si cela invece un'auto-condanna, per questo ancora più drammatica, perché frutto di una scelta personale, all'apparenza libera ma in realtà indotta dalle circostanze. Certo, in questa decisione ha un ruolo determinante il carnefice, colui che inclina al baratro: l'*hombre blanco* senza nome e senza volto, perché anche lui rappresenta un'icona, l'archetipo di una categoria. Un carnefice che non viene apertamente accusato, denunciato, odiato; perché nel monologo il tratteggio di questo personaggio, di questa funzione attanziale, è reso efficace anche e specie evitando la condanna preconfezionata, necessariamente condivisa e dunque dall'effetto attenuato, che smorzerebbe lo scalpore, lo scandalo. Nell'ascoltare le parole della protagonista lo spettatore coglie progressivamente la responsabilità di quest'*hombre blanco* (in una significativa contrapposizione con la "mujer árabe de tez aceitunada" che racconta di sé), la cui ambizione è di segno opposto rispetto a quella della giovane circuita: la stessa traversata di quattordici chilometri, ma stavolta dalla Spagna a Tangeri, lo stesso desiderio di un'esistenza migliore – che per l'uomo significa una vita senza solitudine, senza vuoto umano, nel tentativo ugualmente inutile di fuga da una miseria che qui è esistenziale –, una soluzione anche in questo caso illusoria. Il contrasto più stridente, però, è quello tra un'adolescente inconsapevole, che cade ingenuamente nella trappola psicologica della scorciatoia, spinta dall'ansia di riscatto (e dall'emotività: nell'esordio infatti la protagonista si definisce una "mujer enamorada") e un *hombre blanco* consapevole del contagio e della morte cui condanna la sua vittima. La lucidità disumana del carnefice, assieme a tutto il peso della sua terribile responsabilità – che l'autore non ci consegna già pronta, ma che dobbiamo ricostruire attraverso gli indizi sapientemente disseminati nel monologo – è amplificata in modo strategico, terribile e leggero insieme. Sta allo spettatore decodificare, interpretare, prendere posizione e assumersi la responsabilità di una scelta, cioè affrontare la riflessione sul tema trattato: il viaggio di donne nord-africane verso la Spagna che stringono un patto letale con un garbato carnefice, il cui profilo sfumato ne esalta il ruolo di dispensatore di morte, che il pubblico deve saper riconoscere. L'apparente salvezza si trasforma in una fine inesorabile, come svela la dura presa di coscienza finale della protagonista, ora priva di reticenze, di allusività, di incertezze: "una noche de amor a cambio de començar a perder mi vida".

José Manuel Mora

*Catorce kilómetros*

1

Soy una mujer árabe de tez aceitunada y grandes rasgos la que os habla.  
Soy una mujer enamorada la que habla y dice:

2

La imagen arranca mucho antes de que el hombre blanco me abordara en la puerta del instituto español de Tánger. Desde el primer instante supe algo así: me desea. Ha viajado hasta aquí porque me desea. Viene del otro lado del mar porque me desea. Algunas chicas percibían su presencia pero no fueron capaces de dar un paso a su encuentro. No es la primera vez que viene. Lo observo: su cuerpo es delgado, sin músculos, parece estar convaleciente, diría casi enfermo, es imberbe, elegante, espigado, sin otra virilidad que la de su sexo. Esto lo sabré luego. Es un hombre porque tiene sexo de hombre: pensé.

3

Hay gente en el mundo que se muere de hambre y yo no hago otra cosa que preocuparme por estar cerca de él. Mientras mi madre limpia el consulado español escucho las preocupaciones y los dolores de todos sus empleados. Un continuo trasiego de sueños, frustraciones, miserias, chistes, problemas, infidelidades, rencores, odios, envidias, culpas, ausencia de amor, que si no sé qué hacer hoy de comer, que qué caras están las frutas del mercado... y veo los rostros de la gente que tiene amor, que tiene odio, que tiene algo que no se sabe lo que es, ves el rostro de los que sienten un sufrimiento intolerable, de los que siempre quieren llevar la razón, de la que se ha comprado un traje de baño nuevo, la que espera al novio con impaciencia, la que está enganchada al pegamento, de las que venden su cuerpo... y así un día y otro y otro y otro, hasta que me canso y pienso en la gente que se muere de hambre y entonces, en ese momento, quiero salir. Decido salir. Y lo hago pensando en la gente que se muere de hambre pero no se me ocurre otra cosa que quedarme ahí, parada, mirando a mi madre con los guantes de látex que usa cada día para limpiar lo que los demás ensucian mientras sigo pensando en la debilidad del sexo del desconocido español.

4

Quería que fuese él. Había llegado el momento. Mis amigas hablaban de lo que sentían. Mis amigas las españolas. Tenía que ser él. Cursi, que eres una cursi, me decían.

5

No tiene nada que ver con la cursilería. Tiene que ver con una mancha oscura, con mi tristeza, con una tristeza que ya estaba antes de conocerle, con la imposibilidad de mi madre para sonreír, con la perversidad, con el firme deseo de no querer estar en un sitio, con la firme certeza de poder utilizar el deseo del otro para acortar la distancia que separa África de Europa, mi vida del sueño: catorce kilómetros.

6

Mi madre trabaja en el consulado español de Tánger. De esto hace algún tiempo ya. Mi madre limpia el edificio. Mi madre siente una vergüenza de principio por tener que vivir la vida. Su vida. Lo único que recuerdo es el mármol blanco del suelo y a mi madre en cuclillas. Fregando. Mi madre no conoce muchas cosas. Una de ellas: el placer. Esa mañana: niebla. Lo sé porque desde el consulado se podía ver España y ese día España se había borrado. Fatiga. Mi madre en cuclillas. Yo, frente a ella, mirándola, sin decir nada, y un reguero de sangre desde mi interior desde mi slip empapado hasta el mármol blanco del suelo. Nunca en mi vida vi a mi madre fregar tanto. Mi madre se deja las muñecas para que brille el suelo que pisan los españoles. Alguien me dice: ya eres una mujer, ahora tienes que cuidarte de los hombres. Yo seguía mirando a mi madre que fregaba sin levantar la vista del suelo. Ve a que te limpie tu abuela, me dice. Y aquí arranca la imagen: mi madre fregando las manchas de sangre del mármol blanco del consulado español.

7

Mientras mi abuela me limpia, sé que lo haré. Esta niña es muy viva, me dice. Mi abuela: una señora muy arrugada con manos de trabajar en el campo que siempre le pide al cielo por mi vida mientras me coge dos trenzas justo en el centro de mi cogote. Esta niña es muy viva, decía siempre. La niña iba a hacerlo y, aún hoy, después de los veinte años que envejecí en un sólo día, el día que lo hice, aún hoy: a punto de morir, rodeada de gente a punto de desaparecer, siento que hubiera hecho falta un dique para que el torrente de mi sangre no se desbordase y no entrara en el coche del hombre blanco que ese día, todavía ese día, el día que sangré sobre el mármol del consulado español, seguía esperándome.

Y lo hice.

Y murió mi abuela. Justo esa tarde, quizá en el momento en el que el hombre blanco y yo más cerca estuvimos, justo en el momento en el que el hombre blanco consuela mi cuerpo después de abandonarlo, mezclado con la sangre, sin temor, disfrutando de la herida sangrante que él mismo ha provocado, justo en ese momento, en el que lloro de consuelo, en familia nunca lloro, justo en ese momento, mi abuela, mi abuela va y se muere, se acabó el robar nlotiles, espidifenes y termagiles en el consulado para su dolor de espalda, se acabó porque ella va y se muere.

Lo siguiente que hice fue cortar mis trenzas. El hombre blanco, echado en la cama de la habitación encalada, me mira, todavía está excitado, me llama, voy, acaricia mi cabeza cortisqueada, llena de pelos pegados al sudor de mi cara y del cuello, me veo desde fuera, tranquila siendo acariciada por el hombre blanco, mira, me dice, y mete sus dedos dentro, primero el corazón, luego el corazón y el índice, añade el anular, el meñique y el pulgar. Primero hay dolor y después ese dolor se asimila, se transforma y es lentamente arrancado hasta hacerme gozar. Me gustas sin trenzas, me dice. Mi abuela ha muerto porque se ha quedado sin ibuprofeno, le digo. El ríe. Sé justamente todo lo que tengo que hacer para que él disfrute.

Ya hicimos el pacto. El me quiere. Tiene mucho dinero. Nos va a ayudar. Sé que no me miente. Teme que luego le deje. Me quiere para el resto de su vida. Está enfermo. Está sólo. Sé que no me miente. Ha venido por eso. Ha venido a buscar una jovencita para amar los restos de los pocos días que le quedan. Lo sé. Por eso tiene miedo. Por eso tiembla cuando yo le miro sin pudor. Por eso me dice que sólo quiere hacerlo sin ninguna barrera, sin ningún muro, sin nada que ayude, sin nada que suavice, sin nada que prevenga, quiere hacerlo sin nada que le proteja porque ya no sabe amar sin miedo, en realidad, porque ya tenía miedo antes de acostarse con esa niña tan viva de Tánger, porque es ese miedo, precisamente, el que le hace amar, cruzar catorce kilómetros de mar y buscar una chica que necesite de él para hacer el viaje inverso: catorce kilómetros de huida a cambio de cederle su miedo y una noche sin protección.

12

Quiere hacerlo sin preservativo. Y yo voy y lo hago. Lo hago por mi madre.

13

No podría decir qué fue exactamente lo que hizo que la niña sin abuela y sin trenzas aceptara. Quizá razones que nadie entienda. Quizá la persistencia de la imagen de la sangre en el mármol. El caso es que la niña lo hizo.

14

Le digo: te voy a hacer pasar la noche de amor más hermosa del mundo. Y se corrió en mi boca. ¿Por qué lo has hecho? Pensé que querías, me responde. Después de hacerlo: el sabor agrio en el velo del paladar. Después de hacerlo supe tres cosas: una, que mi abuela había muerto, dos, que mi madre dejaría de limpiar y comeríamos en un restaurante caro, y tres, que a mi tristeza habría que sumarle ahora la suya, la del hombre blanco que viajó catorce kilómetros de mar en busca de una joven viva donde depositar el fruto de la sinrazón de algunos, del castigo del goce ilimitado de otros, de la vergüenza ante la libertad del cuerpo que se impone, según unos; de un exceso de comunicación, según otros; del velo que la sociedad ha ido tejiendo para ocultar fallos de la cabeza y del corazón, según tú, y fruto del deseo de una vida mejor, de la ignorancia, y del firme propósito de salir de un lugar donde no debí nacer, según la niña tan viva que terminó subiendo al coche del hombre blanco.

15

Hay un sentimiento de acero envuelto en un delgado hilo que va de la cabeza al corazón y del corazón al sexo. Pero no era eso lo que yo sentía. Lo que yo sentía era necesidad. Y la necesidad no tiene nada que ver con el corazón. Al menos así me lo enseñaron. Al menos eso decía mi madre.

16

Ahora tengo treinta y cinco años y sida desde los quince. Tengo sida desde el día que mi madre, el hombre blanco, y yo, comimos en el mejor restaurante de Tánger. En silencio. Sólo mi madre abrió la boca para preguntar cuánto vale esto y cuánto aquello. Tengo sida desde el día que mi madre me desnudó para golpearme con todas sus fuerzas mientras aullaba diciendo que una perra valía más que su hija deshonrada. Tengo sida desde el día que tres niños desnudos y llenos de moscas me apedrearón diciendo: puta. Tengo sida desde el día que supe que no tenía nada que perder ni nada que ganar. Tengo sida porque tenía motivos. Tengo sida por desear. Tengo sida por bailar sobre cristal. Tengo sida desde que subí al coche del hombre blanco. Tengo



sida desde que me vendí para salir. Tengo sida desde que conseguí acortar la distancia de mi sueño. Mi sida mide catorce kilómetros. Tengo sida desde antes de tener sida. Tengo sida.

17

En el ferry, vestida con la ropa que me había dejado el hombre blanco, apoyada en la barandilla de la parte trasera del barco, crucé los catorce kilómetros que separan África de Europa: mi vida del sueño. El viento me comía parte de la cara. La cara ya había envejecido los veinte años que me separan de la niña. La niña ya tenía sida. El sida, sin ella saberlo, la obligó a cerrar los ojos y pensar:

18

El hombre blanco había decidido amarme. Me había elegido: una noche de amor a cambio de comenzar a perder mi vida. Una noche de amor a cambio de los catorce kilómetros y una cena en un restaurante caro. Una noche de amor a cambio de vivir en España con un hombre blanco. Occidental. Europeo. Enfermo. Solo. Una noche de amor a cambio de una casa. Una noche de amor a cambio de un cuerpo donde depositar su miedo. Al poco tiempo el hombre blanco murió. Nunca más supe de mi madre. Una noche de amor.